
Nature et sentiment

Michel Zink

Abstract

Nature and Sensibility

In the Middle Ages, the concept of nature is linked to God; there is no sense of the spectacle of a nature empty of man. Yet, the evocation of such a nature exists — but not its conceptualization. This is because such evocations are actually of man at one with nature, possessed of no perspective on it — the perspective whose invention will later allow the idea of nature as a spectacle.

Citer ce document / Cite this document :

Zink Michel. Nature et sentiment. In: Littérature, n°130, 2003. Altérités du Moyen Âge. pp. 39-47;

doi : <https://doi.org/10.3406/litt.2003.1797>

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_130_2_1797

Fichier pdf généré le 02/05/2018

Nature et sentiment

Peut-on dénier au Moyen Âge le sentiment de la nature? Les strophes printanières, les reverdies, les pastourelles, le début du *Conte du Graal*, celui de tant de romans et même de chansons de geste, la célébration du *locus amoenus*, le *Roman de la Rose* et le courant littéraire qui s'y rattache: tout nous persuade qu'il y a là un élément majeur de la poésie et de la sensibilité médiévales. Quel souvenir Aragon garde-t-il de Perceval?

Heureux couples qui vont rêver au fil des eaux,
Suivre sur leur miroir le vol des éphémères,
Surprendre le secret du vent dans les roseaux
Et comme Perceval au jardin de sa mère,
Écouter longuement le latin des oiseaux.¹

On ne s'étonne pas que nos grands ancêtres médiévistes aient cherché l'origine du lyrisme roman dans les fêtes de mai² et que des travaux nombreux aient été consacrés à ces questions³. Pourtant un doute surgit si, par exemple, on consulte, parmi tous ces travaux, l'un des plus considérables par son poids, la thèse de Pierre Bühler, *Présence, sentiment et rhétorique de la nature dans la littérature latine de la France médiévale*⁴. Car son auteur se heurte, on le voit bien, à la polysémie extensive du mot «nature» au Moyen Âge. Il s'y heurte et, en un sens, il l'affronte courageusement: il tente d'embrasser, comme le mot y invite, tout l'univers mental du Moyen Âge ainsi que l'univers tout court, la connaissance du monde comme l'interprétation de l'Écriture. Mais rien de tout cela ne correspond à ce que nous appelons le sentiment de la nature. Voilà un cas, s'il en est, où le Moyen Âge nous paraît proche et où il est autre.

Si polysémique soit-elle, la notion de nature au Moyen Âge renvoie fondamentalement à l'action créatrice de Dieu. Dans ses conceptions théologiques et philosophiques aussi bien que dans ses représentations

1. *Les yeux d'Elsa*.

2. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1889; Gaston Paris, «Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge» (compte rendu de la thèse de Jeanroy), *Journal des Savants*, 1891, nov. p. 674-688, déc. p. 729-742, repris in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publiés par Mario Roques, Paris, Champion, 1912, p. 539-615; Joseph Bédier, «Les fêtes de mai», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1896, p. 146-172.

3. Maurice Wilmotte, «Le sentiment de la nature au Moyen Âge», *Revue Latine*, 3, 1904, p. 118-128; Werner Ziltener, *Studien zur bildungsgeschichtlichen Eigenart der höfischen Dichtungen. Antike und Christentum in okzitanischen und altfranzösischen Vergleichen aus der unerlebten Natur*, Berne, 1972 (*Romanica Helvetica* 83); Michel Zink, *La pastourelle*, Paris, Bordas, 1972; Lawrence D. Roberts (éd.), *Approaches to Nature in the Middle Ages. Papers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghamton, N.Y., 1982 (*Medieval and Renaissance Texts and Studies* 16); Fleur Vigneron, *Les saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

4. Paris, Champion, 2 vol., 1995, 1420 p.

communes, le Moyen Âge ne voit pas seulement dans la nature l'œuvre de Dieu et le résultat de la création. La nature est la puissance génératrice de Dieu et comme sa main. En bien des sens, elle est Dieu (*Deus potest dici natura*, écrit Alain de Lille⁵). Elle est le continuum qui unit Dieu à la création, ce qu'ont en commun Dieu et le monde (*Et hyle potest dici natura*, poursuit le même auteur — hylè désignant la matière informe, le chaos primordial) — et cela non pas seulement dans la célèbre division quadripartite de Jean Scot, selon laquelle tout est nature, le créateur aussi bien que la créature⁶.

En écho à cette importance et à cette définition de la nature, tout un courant de la poésie médiévale tend à faire de la nature personnifiée et de la description de son œuvre créatrice son sujet de prédilection et fonde ce choix sur sa conception même de la poésie: Alain de Lille lui-même, Bernard Silvestre. On sait l'importance que revêtent aux yeux des chartrains, pour justifier la fiction poétique, les considérations de Macrobie sur la pudeur de Nature⁷.

Mais le Moyen Âge n'emploie pas le mot nature pour désigner le monde vierge de tout artefact humain et le spectacle qu'il offre. Parmi tous les sens du mot nature, celui-là est absent: il n'apparaîtra guère qu'à la fin du XVII^e siècle. Pourtant, un autre courant de la poésie médiévale, moins savant, moins ambitieux, mais aux racines, à la vitalité et à l'influence extraordinairement profondes, un courant essentiellement vernaculaire et qui est à la source de la poésie européenne en général et française en particulier, fait à la «belle nature» — comme on dira au XVIII^e siècle et comme nous dirons ici pour éviter la maladresse

5. Cette formulation vient en tête du célèbre exposé dans lequel Alain de Lille distingue onze sens du mot «nature» (*Distinctiones dictionum theologiarum*, Pl. 210, 871): *Natura aliquando ita large sumitur, quod omne illud quid quo modo potest intelligi natura dicatur; unde Boethius: Natura est quidquid quid quo modo intelligi potest. Secundum hanc expositionem et hyle et Deus potest dici natura; quia, quamvis hyle proprie intellectui capi non possit, sed tantum per formae abnegationem, tamen quo modo intelligitur. Similiter divina forma, quamvis tantum intelligitur per materiae remotionem, tamen quo modo intellectu capitur. Aliquando sumitur in designatione substantiae tantum, unde Boethius: Natura est quicquid agere vel pati potest; et secundum hanc acceptionem Deus potest dici natura, quia ipse est causa universorum efficiens.* («La nature est parfois prise en un sens si large que tout ce qui peut être appréhendé d'une certaine façon par l'intellect peut être dit «nature»; d'où Boèce: «La nature est tout ce qui peut être appréhendé d'une certaine façon par l'intellect». Selon cette définition, et hylè et Dieu peuvent être dits «nature»; car, bien que hylè ne puisse pas à proprement parler être saisie par l'intellect, sinon seulement comme suppression de la forme, cependant elle peut être appréhendée d'une certaine façon. De même la forme divine, bien qu'elle ne puisse être appréhendée que comme absence de la matière, est cependant d'une certaine façon saisie par l'intellect. Parfois (la nature) est prise seulement pour désigner la substance, d'où Boèce: «La nature est tout ce qui peut agir ou subir»; et selon cette acception, Dieu peut être dit «nature», car il est lui-même la cause efficiente de toutes les choses»). Les deux citations de Boèce sont empruntées au *Contra Eutychen et Nestorium* (= *De duabus naturis*). Le texte exact de Boèce est: *Natura est earum rerum quae, cum sint, quoquo modo intellectu capi possunt et Natura est vel quod facere vel quod pati possit* (Boethius, *Tractatus. The Consolation of Philosophy*, éd. et trad. H.F. Stewart, E.K. Rand, S.J. Tester, Harvard UP, Loeb Classical Library, 1973 [1918], p. 78, l. 7-10 et 25-26).

6. Saint Augustin dit déjà de Dieu qu'il est «nature, non pas créée, mais créatrice» (*Deus est natura, non creata sed creatrix. De Trin.* XV, 1, 1) et l'on sait l'importance dans la pensée scolastique et au delà de la distinction entre *natura naturans* et *natura naturata*.

7. Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton UP, 1972; Michel Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003.

d'expressions comme «la nature au sens moderne du terme» (alors qu'il est d'autres sens modernes du terme) ou «la nature comme paysage» (alors que le Moyen Âge, justement, ignore très longtemps le paysage et que ce point nous arrêtera) — fait, dis-je, à la «belle nature», aux sensations qui s'y rattachent et aux sentiments qu'elle y associe, une place considérable et presque obligée. Toute poésie d'amour (et une innovation essentielle du Moyen Âge est, non d'avoir «inventé l'amour», mais d'en avoir fait la grande affaire de la littérature), toute chanson courtoise, toute chanson de rencontre amoureuse et même toute chanson à danser s'ouvre sur une «strophe printanière» (ou hivernale): l'incipit du poème et l'ébranlement affectif supposé provoquer sa composition sont explicitement rapportés à la belle nature, sans que le mot nature lui-même soit jamais employé (malgré l'expression commode de *Natureingang* utilisée par les Allemands)⁸.

Pourquoi le Moyen Âge ignore-t-il ce «sens moderne» du mot nature, qui nous paraît pourtant à première vue indispensable pour rendre compte de la poésie médiévale? Comment se rejoignent les deux courants poétiques, celui qui place au centre de ses préoccupations l'œuvre créatrice de Nature et celui qui fait de l'évocation de la belle nature l'incipit obligé du poème? Se rejoignent-ils seulement? Sont-ils même en relation? Curtius ne semblait pas le penser, qui, dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, consacrait deux chapitres totalement indépendant, l'un à «La déesse nature» (chap. VI), l'autre — le plus fameux — au «Paysage idéal» (chap. X), au fameux *locus amoenus*. Et pourtant, ces deux courants se rejoignent à l'évidence lorsque le premier emprunte au spectacle de la nature pour donner une apparence sensible à la notion de nature, comme le fait déjà Boèce, comme le feront Alain de Lille ou Bernard Silvestre et lorsque le second cherche à fonder «en théorie» la relation entre le spectacle de la nature et les sentiments (ou plutôt le sentiment unique, l'amour) dont il est inséparable, en un mouvement qui va de la strophe printanière à une réflexion sur l'éros et de la réflexion sur l'éros à l'effort pour définir sa place dans le tout de l'amour, c'est-à-dire en Dieu.

Au reste, les indices se pressent en foule, qui illustrent cette rencontre. Dès le XII^e siècle, Jean Beleth parle «d'offrandes en nature» pour désigner des offrandes consistant en produits de la vie rurale. Ce même XII^e siècle voit, dans les arts iconographiques, la végétation envahir le décor: reprise de décors végétaux antiques à la suite de la réforme grégorienne⁹ ou représentation de l'arbre de Jessé mettant en valeur et

8. Et cela sans même parler de la poésie arabe d'al-Andalus qui présente, peut-être même à une date plus ancienne, des traits équivalents: Ibn Khafādja d'Alcira, panégyriste des gouverneurs almoravides de Valence et à peu près contemporain de Guillaume IX — il est mort en 1138 — était illustre pour ses évocations des jardins et des fleurs.

9. Hélène Toubert, *Un Art dirigé: réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Le Cerf, 1990.

exploitant à l'extrême l'image même de l'arbre au grand vitrail de Saint-Denis.

Il n'empêche que cette confluence aussi bien que cette relation entre la nature créatrice et la « belle nature » présentent des points d'obscurité et que la place presque disproportionnée occupée par l'évocation si insistante de la belle nature dans le lyrisme médiéval, indépendamment de — et sans doute préalablement à toute récupération philosophico-théologique, reste énigmatique. Pour éclairer cette question, on peut songer à s'appuyer sur la notion de métamorphose (le Moyen Âge dit « mutation »), versant poétique du changement qui définit étymologiquement la nature (*nasci*): métamorphoses de la nature et changement des saisons, métamorphoses du cœur, métamorphoses des créatures, métamorphose chrétienne (celle de l'incarnation, de la rédemption, de l'homme nouveau, de la double nature du Christ) et métamorphose ovidienne (celle d'une genèse du monde se poursuivant par les mutations des créatures, puisque tel est le plan des *Métamorphoses* d'Ovide)¹⁰.

Toutefois, ces rapprochements cavaliers ne doivent pas faire oublier une évidence préalable. Le mot *nature* est un mot de l'Antiquité classique et païenne. « L'idée abstraite de nature n'a pas d'expression en hébreu » (*Dictionnaire de la Bible*). La Vulgate latine n'a recours que six fois au mot *natura* pour tout l'Ancien Testament; Paul, qui connaît la pensée grecque, l'emploie — ou plus exactement emploie son équivalent grec *physis* — une dizaine de fois. Mais dans tous les cas, le mot désigne les caractères innés ou parfois la loi naturelle, jamais la création. Là où on pourrait l'attendre, la Bible parle du « ciel et de la terre », des « œuvres de Dieu » (*poiêmata*), de la « créature ». Saint Augustin est le premier à employer l'expression *liber naturae* (*Contra Faustum* 32, 20), lui qui ailleurs, invitant à lire dans l'histoire et dans la nature comment « l'élection divine est passée des juifs aux gentils »¹¹, poursuit en montrant que l'univers est le livre où s'instruisent les illettrés, idée promise à un grand avenir:

Liber tibi sit pagina divina ut haec audias; liber sit orbis terrarum ut haec videas. In istis codicibus (*i.e. l'Écriture*) non ea legunt nisi qui litteras noverunt; in toto mundo legat et idiota.¹²

Que l'Écriture sainte te soit un livre, afin que tu entendes ces choses: que l'univers te soit un livre, afin que tu les voies. Dans les manuscrits du premier ne lisent que ceux qui connaissent les lettres: que même l'ignorant lise dans le monde entier!

Ainsi, le Moyen Âge, où qu'il tournât son regard, trouvait les modèles d'une expression poétique de la nature. Du côté de l'Antiquité

10. Ana Pairet, *Les mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

11. *Dictionnaire de Spiritualité*, article « Nature ».

12. *Ennaratio in Psalmum* 45, 7.

classique et des lettres latines, les poètes de la genèse du monde et de la nature des choses (Ovide, Lucrèce pour autant qu'il l'ait connu). Du côté de la latinité tardive et néo-platonicienne, une réflexion et une poétique nouvelles autour de la figure de Nature ou même de sa personnification – Macrobie, Martianus Capella, Boèce. Du côté de la Bible et de la tradition chrétienne, les «œuvres de Dieu» s'offrant à la contemplation et à la compréhension comme un «livre du monde». Il avait là de quoi forger une synthèse originale: d'autant plus originale que le *Naturreingang* laisse deviner une interprétation et comme une herméneutique de la belle nature qui lui sont propres et diffèrent sensiblement des évocations de cette belle nature que lui proposait la poésie latine, dans les différentes directions qu'ouvraient Virgile, Ovide ou Lucrèce.

Mais afin de montrer de quels présupposés modernes est chargé le regard que nous portons sur la poésie de la belle nature et afin de nous permettre de nous libérer de ces présupposés, qu'il me soit permis de faire un bon de plusieurs siècles en citant un poème publié en 1859 — un poème à l'incipit ironique («J'aimai. Qui n'aima pas?...») — qui prend ses distances avec le romantisme, ce qui n'étonnera guère au vu de sa date et quand on saura que son auteur est Louis Bouilhet, l'ami de Flaubert, et qu'il est cité par Maupassant dans *Les Sœurs Rondoli*¹³. Voici le passage reproduit par Maupassant :

Je déteste surtout le barde à l'œil humide
Qui regarde une étoile en murmurant un nom,
Et pour qui la nature immense serait vide
S'il ne portait en croupe ou Lisette ou Ninon.

Ces gens-là sont charmants qui se donnent la peine,
Afin qu'on s'intéresse à ce pauvre univers,
D'attacher des jupons aux arbres de la plaine
Et la cornette blanche au front des coteaux verts.

Certe ils n'ont pas compris tes musiques divines,
Eternelle nature aux frémissantes voix,
Ceux qui ne vont pas seuls par les creuses ravines
Et rêvent d'une femme au bruit que font les bois!

Ce que Bouilhet met en cause, c'est l'association du spectacle de la nature avec l'amour. Or, c'est précisément cette association qu'a imposée dès sa naissance médiévale la jeune poésie française, et avec un tel succès qu'elle va pour nous de soi et que la protestation plaisante de Bouilhet paraît originale, provocante, paradoxale. Mais il y a plus. Les poètes romantiques raillés par Bouilhet associent l'amour au *spectacle* de la nature («regarde», v. 2; «arbres de la plaine» et «coteaux verts» esquissant un paysage aux v. 11-12). À l'inverse, le poète, qui revendique

13. Voir l'excellente annotation de Marie-Claire Bancquart dans l'édition Folio.

une communion directe, authentique et, du même coup, solitaire avec la nature, exprime cette communion en recourant, non à la distance du regard, mais à la sensation plus immédiate, plus directe et plus diffuse de l'ouïe («musiques divines», v. 13; «frémisantes voix», v. 14; «bruit que font les bois», v. 16 — des bruits qui devraient appeler autre chose que le rêve d'une femme, autre chose que la sylphide de Chateaubriand). Il associe le recueillement solitaire du contact avec la nature au «creuses ravines» (v. 15), c'est-à-dire aux chemins creux qui bornent et bouchent le regard, qui interdisent la distance et la distanciation, qui obligent à ce contact intime et direct que procurent les autres sens, moins intellectualisés, moins reconstruits par l'esprit que ne l'est la vue. L'amour et la nature, pour lui, c'est l'amour et le spectacle de la nature, tels qu'il les connaît par le romantisme. Mais le sens véritable de la nature se trouve dans la participation à la nature, et non dans le regard porté sur elle, regard distancié qui ne la voit pas elle-même ni pour elle-même, mais qui voit en elle l'objet qui occupe l'esprit et qui la modèle en fonction de lui.

Or, si le Moyen Âge a bien imposé l'association de la nature et de l'amour, il ignore le spectacle de la nature et ne connaît que la participation à la nature. Si délicates, si précises, si évocatrices que soient les strophes printanières du lyrisme médiéval, elles ne décrivent jamais un paysage, mais suggèrent un contact avec la nature. C'est précisément que le Moyen Âge ignore le sens moderne du mot nature et voit dans la nature la puissance génératrice de l'homme et de la création, une puissance dont l'homme est trop dépendant et dans laquelle il est trop englobé pour pouvoir la contempler, comme l'a montré avec force et pénétration Jean-Yves Tilliette. Ainsi, les vers amusants de Bouilhet mettent pour ainsi dire le doigt sur une question capitale et, implicitement, ils en proposent presque la solution.

Remontons de quelques décennies dans le temps. Nous sommes en 1794, à l'époque du préromantisme anglais. Ann Radcliffe publie *Les Mystères d'Udolphe*, bientôt traduit en français par Victorine de Chastenay — une traduction très remarquable qui est en elle-même une œuvre littéraire. Voici les premières lignes de ce roman :

Sur les bords de la Garonne existait en 1584, dans la province de Guyenne, le château de M. de Saint-Aubert. De ses fenêtres on découvrait les riches paysages de la Guyenne, qui s'étendaient le long du fleuve, couronnés de bois, de vignes et d'oliviers. Au midi, la perspective était bornée par la masse imposante des Pyrénées, dont les sommets, tantôt cachés dans les nuages, tantôt laissant apercevoir leurs formes bizarres, se montraient quelquefois nus et sauvages au milieu des vapeurs bleuâtres de l'horizon, et quelquefois découvraient leurs pentes, le long desquelles de noirs sapins se balançaient, agités par les vents. D'affreux précipices contrastaient avec la douce verdure des pâturages et des bois qui les avoisinaient: des troupeaux, de simples chaumières

reposaient les regards fatigués de l'aspect des abîmes. Au nord et à l'orient s'étendaient à perte de vue les plaines du Languedoc, et l'horizon se confondait au couchant avec les eaux du golfe de Gascogne.¹⁴

Les erreurs géographiques qui consistent à se figurer le sud-ouest de la France comme une région méditerranéenne où pousse l'olivier et à placer les plaines du Languedoc au nord aussi bien qu'à l'est de la Guyenne ne méritent pas d'être relevées¹⁵. Ce qui frappe est ailleurs: ce paysage, peint avec tant de soin et tant de charme, relève d'une vision impossible, qui embrasse trop en extension tout en grossissant démesurément des détails très éloignés. Du Golfe de Gascogne aux plaines du Languedoc, il y a au bas mot trois cents kilomètres, des rives de la Garonne, là où elle arrose la Guyenne, jusqu'aux Pyrénées, il y en a au moins cent cinquante. Ce n'est pas un paysage qui s'offre réellement à l'œil, mais un diorama englobant un quart de la France, la concentration artificielle de cette étendue immense dans l'espace du regard et la situation de ce regard en un point élevé et dominant, surplombant, alors même qu'il est précisé que le château de M. de Saint Aubert se trouve sur les bords de la Garonne. Mais en même temps, l'œil discerne, non point seulement les forêts pyrénéennes, où il parvient même à reconnaître des sapins, mais encore les troupeaux et les chaumières sur les pentes.

Tous les paysages décrits par Ann Radcliffe (et ils sont très nombreux) sont de ce type: des paysages impossibles, car des paysages tels que seul l'œil de Dieu pourrait les voir, combinant une extrême extension à la saisie du moindre détail.

De tels paysages (qu'on peut bien dire romantiques et qui sont comme des tableaux de Caspar David Friedrich libérés des contraintes réelles de la peinture) sont à l'opposé de la sensibilité médiévale, sauf sur un point: l'accumulation de détails non hiérarchisés, par ignorance ou par mépris de la perspective. Ils ne sont pas médiévaux en ce qu'ils sont comme une exaspération de l'idée de paysage, alors que le Moyen Âge ignore cette idée même. Ils poussent à l'extrême la distanciation et la pénétration du regard, marquant fortement sa supériorité et son emprise sur le paysage qu'il domine, alors que l'homme médiéval se conçoit si entièrement comme une créature, comme un produit de la nature, qu'il n'envisage pas de porter sur le monde dans lequel il est immergé un regard extérieur et distancié.

Une poésie de la nature, dans ces conditions, ne peut que traduire cette immersion de l'homme dans un milieu qui l'entoure et dont il fait partie, dont il n'est nullement séparé, mais qui se poursuit en lui, qui l'innerve, d'où il tire sa propre vie: ou bien une poésie scientifique et

14. Éd. Maurice Lévy, Folio. C'est bien le moins de citer Ann Radcliffe dans un article dont le titre sonne comme celui d'un roman de Jane Austen, qui s'est si cruellement moquée d'elle.

15. En un sens, c'est une erreur médiévale: le rondeau de la Belle Aelis et la chanson de *Gormont et Isembart* placent des oliviers dans le nord de la France.

didactique qui met en évidence cette continuité à travers le mouvement de la création (les étapes de la genèse), à travers les correspondances entre l'univers et l'homme (le macrocosme et le microcosme), à travers les quatre éléments qui sont constitutifs du monde et déterminent en même temps chez l'homme les divers types d'humeur et de tempérament, à travers¹⁶ enfin, et de façon plus générale, le caractère totalement englobant de la notion de nature. Ou bien une poésie de la belle nature qui n'est pas une poésie du regard large porté sur elle d'un point de vue extérieur, mais une poésie de l'immersion, du regard myope, du contact, de la sensation plus immédiate procurée par les autres sens, l'ouïe (le chant des oiseaux), l'odorat (les fleurs, l'air printanier), le toucher (la caresse ou la morsure du vent):

<p>Ab la douzor del temps novel Fueillon li bosc, e li auzel Chanton chascus en lor lati Segon le vers del novel chan. La nostr'amors vai enaissi Com la branca de l'albespi Q'estai sobre l'arbre tremblan, La noig, a la ploie al gel, Tro l'endeman, qe.l sols s'esperan Per la fueilla vert el ramel.¹⁷</p>	<p>Avec la douceur de la saison nouvelle les bois se couvrent de feuilles, et les oiseaux chantent chacun en son langage selon le rythme d'un chant nouveau. Il en va de notre amour comme de la branche de l'aubépine, qui tremble sur l'arbre toute la nuit, à la pluie et au gel, jusqu'au lendemain, où le soleil inonde les feuilles vertes et les rameaux.</p>
--	--

D'où, pour nous, le charme très particulier et au fond assez dépaysant des strophes printanières et du *Natureingang*: on a l'impression que ces poètes cheminent sans fin dans un chemin creux dont les talus, les haies, les arbres bornent le regard et concentrent les sensations. S'il m'est permis, au mépris de toute pudeur, de me citer moi-même, je formulais cette constatation en ces termes au début du *Tiers d'amour*:

Son regard ne s'étend pas si loin. Il s'arrête et s'accroche à la colline la plus proche. Mais la colline la plus proche est bien éloignée cependant pour un regard de poète, et plus encore pour un regard d'amoureux. Car le regard des poètes — le regard de ces poètes-là, ceux dont Filhol dit les chansons — est un regard court, brouillé pour les lointains, clair pour le brin d'herbe qui frissonne tout proche, la branche fleurie qui frôle le visage, la fleur solitaire, pour

16. Dans un très intéressant article, Simonetta Bianchini a cherché à montrer que la strophe célèbre de Guillaume IX *Pos vezem de novel florir* n'exprime pas seulement l'accord entre la nature et les sentiments, mais contient une invocation à la nature et aux quatre éléments inspirée de la littérature antique, et en particulier (ce qui paraît, malgré tout, problématique) de Lucrèce. La continuité entre la poésie cosmographique et les strophes printanières serait ainsi plus profonde qu'il n'y paraît: «Guglielmo IX. *Pos vezem de novel florir* (Bdr 183, 11): esordio stagionale o invocazione alla natura?», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza*, 41/1, 1999, p. 113-120. (CR Cinzia Licocchia, *Critica del Testo*, III/3, 2000, p. 1146)

17. Guillaume IX (Pillet 183, 1), Mario Eusebi (éd.), *Guglielmo IX. Versi*, Parme, Pratiche, 1995, p. 75-76 (notre traduction).

le talus du chemin, la haie vive qui borne la vue, le coin du verger, la corne du bois. Un paysage, son ampleur, sa profondeur, son ordonnance, ses dégradés, son horizon, leurs yeux ne voient rien de tout cela. Ils s'ouvriront plus tard à ces lointains, quand les peintres sauront en créer l'illusion et, derrière l'ange de l'Annonciation, ouvriront l'arc d'une fenêtre sur des collines bleues. En attendant, on chemine sans fin au fond d'un chemin creux où chaque détail emplit le regard, où chaque tournant est une surprise, où le soleil concentre la lumière et où la pluie s'amasse dans l'ornière, où un oiseau chante dans le buisson voisin, où tout ce que l'œil voit est en même temps à la portée des autres sens.

Tel est aussi le lieu de l'amour: la chambre ou le verger abrités des regards. Étroit le cercle de l'embrassement, et l'éloignement commence à bout de bras. Que les bras se plient pour enlacer, que les mains s'approchent, se faufilent et se fassent indiscretes ! Ce sont là les prières qu'on fait monter vers Dieu :

*Si jamais Dieu m'accorde la grâce
que vous me fassiez de vos bras une ceinture...*

ou bien :

*Que Dieu me garde en vie jusqu'au moment
où mes mains seront sous votre manteau.*¹⁸

Voilà qui nous ramène enfin, et *in extremis*, au Moyen Âge — et encore, à travers le truchement narcissique de ma prose. Le sentiment d'immersion dans la nature, le sentiment d'être une part de la nature, le sentiment d'une continuité de Dieu créateur à la nature créatrice, à la nature créée, à l'homme qui en fait partie et obéit, comme le reste de l'univers, à ses lois: voilà sans doute ce qui commande à la fois, d'une part la poésie théologique et encyclopédique de la nature, mettant en évidence la place de l'homme dans le plan de la création, d'autre part la poésie de la belle nature, qui fait appel à elle pour manifester l'universalité de la loi suprême de la nature, l'amour, dans toute la création, dont l'homme ne peut être excepté.

Quant au «sentiment de la nature» tel que nous l'entendons, il naît au moment où l'homme s'abstrait suffisamment de la nature pour jeter sur elle un regard extérieur, où il la contemple, où il la peint, où le paysage devient un genre autonome de la peinture, et non point seulement un fond de tableau, au moment, précisément, où le mot nature commence à s'entendre au sens de la belle nature.

18. *Le Tiers d'amour. Un roman des troubadours*. Paris, Éditions de Fallois, 1998, p. 13-14.